

## ВЛИЯНИЕ ИКОНОПИСИ НА АБСТРАКТНО-ГЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В РУССКОМ АВАНГАРДЕ

Дьердь Ружа  
/Будапешт/

"Однажды я застал в первой прописи работу Филиппа Парфеныча. Это было изображение Георгия Победоносца. Белый, сверкающий конь рыцаря и пурпурный плащ над зеленым драконом и розово-желтая фигура девушки ошеломили меня неожиданной яркостью.

Филипп Парфеныч, миленький, оставь все это так, как оно есть! — взмолился я.

Старик задумчиво улыбнулся на мой восторг, видимо, он и сам разделял его под наслоением своих привычек, но икона, после следующих записей, погасла, а последний момент олифенья картины и вовсе разлучил ее с цветом" — пишет в своем литературно-биографическом произведении К. Петров-Водкин, один из самых значительных представителей русского авангарда<sup>1</sup>. Но русские художники 10–20-х годов были ошеломлены не только красочной гаммой иконописи, но и ее строгой геометрической конструкцией, которая тоже обратила их внимание на духовно-мистические ценности древних икон.

Все это можно связать — в какой-то мере — с возникновением супрематизма К. Малевича.

Уже его венгерский критик в БАУХАУСе, Эрне Каллаи /Kállai Ernő/ обратил внимание на то, что его абстрактно-геометрические композиции можно назвать почти религиозными. Но надо добавить, что эта сторона живописи Малевича осталась довольно непонятной для слишком практического искусства БАУХАУСа. Каллаи заметил, что работы Малевича как-то связаны с "настроением монашеской среды" и иконописью подчеркивая, что его искусство имеет "сильно личный и своеобразный характер, и органически сливается западно-

европейские влияния с древнейшими русскими чертами"<sup>2</sup>.

В сочинениях Малевича точно формируется его мистическое мироощущение, которое более-менее можно ассоциировать с душой иконописания. "Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений. Белый квадрат кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения, является еще толчком к обоснованию миростроения как чистого действия, как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве всечеловека. В общезнании они получили еще значение: черный как знак экономии, красный, как сигнал революции и белый как чистое действие"<sup>3</sup>.

Кардинальным вопросом для Малевича был следующий: "...Как реагирует сознание и подсознание живописца на окружающие его обстоятельства и обратно — какие взаимоотношения имеют между собой сознание, т. е. "ясное" и "темное", т. е. подсознание"<sup>4</sup>.

Трансцендентальные теории у Малевича коренятся и в работах современных ему философов, как например в известных в свое время книгах П. Успенского: Четвертое измерение: Опыт исследования области неизмеримого<sup>5</sup>, и Tercium Organum: ключ к загадкам мира<sup>6</sup>, а также в трудах русских исследователей Бергсона. На основании их дефиниций пространства, времени, творящемся сознании субъекта, — Малевич создал визуальную систему. Но нельзя забывать и о влиянии русской поэзии и особенно о художнике-композиторе М. Матюшине<sup>7</sup>.

Из вышесказанного уже чувствуется, что мистическая, вневременная суть иконописания и древнерусской живописи стояла не так далеко от теоретических разысканий Малевича и от его попытки создать самую совершенную конструкцию видимого мира на картинах вдохновленных супрематическими идеями. Можно даже утверждать, что художественная идея Малевича была в какой-то мере своеобразным явлением

эстетического богоискательства.

Н. Габо уже давно заметил, что супрематические формы Малевича напоминают орнаментацию изображения одной одежды, находящейся на одной из древних новгородских фресок<sup>8</sup>. Эта аналогия возможна прежде всего только на уровне декоративности, но глубоко трансцендентальная ориентация художника побуждает нас отыскать более тесные аналогии на основании нескольких икон и иконографических образов. Например, известная картина Малевича "Белый квадрат на белом фоне" 1916-ого года в Нью-Йоркском музее современного искусства, на которой квадрат поставлен на один из его углов, т. е. так же как на иконах Богоматери "Неопалимая купина" отвлеченное /в виде вогнутого четырехугольника/ изображение самой купины. Почти то же самое можно сказать о "Супрематической живописи" 1917-ого года по другому его названию "Желтый параллелограмм на белом фоне" /Stedelijk Museum, Amsterdam/. Здесь эта желтая геометрическая форма поставлена почти таким же образом, но ее правый верхний край как бы размыт, и вызывает в памяти поздние богородичные иконы с золотыми мандорлами. В этом же музее хранится любопытная картина Малевича под заглавием "Русский крест и мандорла" /после 20-ого года/, где еще легче заметить, что конструкция навеяна иконописью и христианской символикой.

Нельзя не упомянуть масляную картину И. Чашника, изображающую шестиконечный крест<sup>9</sup>, где на фоне в качестве "нимба" появляются "клубящиеся облачка" поздних "барочных" икон.

Известны строгие композиционные пропорции русской иконописи, например, от соотношения высоты и ширины иконной доски зависят как другие размеры, так и положение видимых и виртуальных линий, разделяющих поверхность икон. Точно определены положение и размер нимбов и голов. Наверное, все это хорошо знала Л. Попова, когда создавала свои конфигуративные конструкции, как например "Конструкцию"

1921-ого года<sup>10</sup>. Можно даже добавить, что эта картина и с точки зрения техники близка к поздним иконам, так как она на доске употребляла маслянную краску и металлический порошок. Между прочим Л. Попова в 1911-ом году ездила в Псков и в Вологду, чтобы изучать древнерусское искусство.

Мышление и образование А. Родченко было совсем иным, его творчество имело более практическую направленность. Одна из его композиций 1919-ого года<sup>11</sup> изображает круги, квадраты, и своеобразные линии вызывающие ассоциации с нимбами, Фелонью, ассистом, но здесь, конечно, на него повлияла прежде всего не иконопись, а современная ему техника и конструкция машин.

В конце, но не в последнюю очередь, надо сказать несколько слов о венгерском художнике Беле Уитце /Uitz Béla/, который в 1921-ом году долгое время провел в Москве.

"Бесчисленные церкви сияют в красном, синем и белом" — писал он во своей "Эпопее". Но он обратил внимание не только на древнерусское зодчество, запечатлев церковь Василия Блаженного, но и на древнерусскую иконопись. Он написал четыре композиции под названием "Анализ русской иконы"<sup>12</sup>. Одна из них находится в Москве в музее им. Пушкина, а три в Будапеште в Венгерской Национальной Галерее. В этих работах он исследует положение и значение "кругов-нимбов" и "линий-излучений" и других строго геометрических форм, напоминающих иконные горки. Для него все это имело конструктивную и экспрессивную ценность настроений. Он написал также маслянную картину "Анализ икон с Троицей и двумя святыми"<sup>13</sup>, где он обратил внимание на композиционное значение поля икон и на мистическую силу излучений. В значительной мере обогащалось искусство этого художника настоящего экспрессиониста и конструктивиста неизвестной, и неожиданно появлявшейся перед ним русской иконописью.

Примечания

- 1 К. С. Петров-Водкин, Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1982. стр. 273.
- 2 Ernst Kállai: Kasimir Malewitsch. In: Das Kunstblatt. 1927. Juli S. 264-266.
- 3 К. Малевич: Супрематизм. 34 рисунка. Уновис, Витебск, 1920. стр. 3.
- 4 К. Малевич: Введение в теорию прибавочного элемента в живописи. /Факсимильное издание/. стр. 1. В кн.: Kazimir Malevics: A tárgynélküli világ. Corvina Kiadó, Budapest, 1986.
- 5 П. Успенский: Четвертое измерение: Опыт исследования области неизмеримого, Спб., "Труд", 1910 /1909/.
- 6 П. Успенский: Tertium Organum: Ключ к загадкам мира. Спб., "Труд" 1911.
- 7 L. Darlrymple Henderson: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton University Press. Princeton, New Jersey, 1983. pp.265-294.
- 8 N. Gabo: Of Divevers Arts. Washington, 1959. pp. 172-173.
- 9 Государственная Третьяковская Галерея, Москва, Инв. № П. 46965.
- 10 Государственная Третьяковская Галерея, Москва, Инв. № 13243
- 11 Коллекция семьи художника. Ср. G. Karginov: Rodcsenko. Corvina, Budapest, 1975. илл. 32.
- 12 Ср. Ё. Bajkay. Uitz Béla. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1987. № 425-428.
- 13 Ё. Bajkay. Указ. соч. № 432. Ср. И. Маца /под ред./: Бела Уитц — творческий путь. М.-Л., 1932. стр. 26.